

Roland Spiller

**“La verdad de la memoria
en la memoria de la verdad”.**

***Poiesis* después de Auschwitz: Juan Gelman**

mira istu:
soy un niniu rompidu/
timblu nila nochi
qui cayi di mí/

Gelman: “XVII”. En: *dibaxu* (1994: 41)¹

Le voyage

VIII

ô Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l’ancre!
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Apareillons!
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l’encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!
Verse-nous ton poison qu’il nous réconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe?
Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau!

Estas dos estrofas componen el final de “Le voyage”, el último poema de *Les fleurs du Mal* de Baudelaire (1996: 161).² De las muchas veces en que fueron declamadas me interesa recalcar aquí una que tuvo lugar en el campo de concentración de Buchenwald. Jorge Semprún recita este poema a Maurice Halbwachs en los últimos momentos de su vida. Semprún, comunista y ateo por convicción, recuerda estos

1 En versión castellana: “mira esto:/ soy un niño roto/ tiemblo en la noche/ que cae de mí”.

2 “¡Oh muerte, viejo capitán, llegó la hora ¡Levemos ancla! Nos hastía este país. ¡Oh Muerte! ¡Aparejemos! Si negros como la tinta son cielo y mar, ¡Nuestros corazones, que tú conoces, están llenos de luz! ¡Derrámanos tu veneno y que él nos reconforte! Queremos, tanto nos quema ese fuego la cabeza, Caer al fondo del abismo, Infierno o Cielo ¿qué importa? Al fondo de lo Desconocido para encontrar lo *nuevo*!” Agradezco a Marta Muñoz-Aunión y a Martín Diz Vidal la revisión cuidadosa de la traducción y de mi texto en español.

versos de Baudelaire para despedir al compañero en su último viaje. El autor español relata esta escena y la reacción de Halbwachs en su novela *L'écriture ou la vie* (Semprún 1994). Halbwachs primero se asombra, pero después se desliza un pequeño estremecimiento sobre los labios del moribundo, al recitar el verso: “Nos cœurs que tu con-nais sont remplis de rayons!” (“¡Nuestros corazones, que tú conoces, están llenos de luz!”).

Sin poder considerar aquí la representación de la muerte en la obra de Semprún más de cerca,³ quisiera hacer comprensible con el presente trabajo la importancia fundamental de la poesía en América del Sur después de Auschwitz. En forma interrogativa: ¿En qué medida escribir después de la dictadura argentina y, en extensión, de las dictaduras latinoamericanas es escribir después de Auschwitz? Para hallar una respuesta es preciso diferenciar. Karsten Garscha, Bruno Gelas y Jean Pierre Martin investigaron la literatura después del holocausto. Su libro *Écrire après Auschwitz* (2006) reúne ejemplos de las literaturas francesa y alemana. En respecto a los poetas latinoamericanos, ellos, por un lado, percibieron el nazismo a través de las dictaduras contemporáneas que marcaron sus propias vidas. Por el otro lado, existe una reflexión, que insiste en la singularidad incomparable del holocausto. Más allá de estas dos posiciones hace falta distinguir otro nivel fundamental, subyacente a ambas, que concierne el duelo mismo y su representación posible. Con Idelber Avelar (2000) podemos enfocar el (trabajo de) duelo (*Trauerarbeit*) en el proceso de una superación posible del trauma como acto metafórico:

[...] el duelo sólo se lleva a cabo a través de una serie de operaciones sustitutivas y metafóricas mediante las cuales la libido puede invertir en nuevos objetos. La parálisis en el duelo indicaría entonces una ruptura de la metáfora: el sujeto doliente percibe la unicidad y la singularidad del objeto perdido como prueba irrefutable de su resistencia a cualquier sustitución, es decir a cualquier transacción metafórica. Concebimos aquí tal momento de resistencia a la metáfora no simplemente como una fase transitoria y al fin superable del trabajo de duelo, sino como el locus mismo en el que el duelo se convierte en una práctica afirmativa con consecuencias políticas fundamentales. Los textos postdictatoriales latinoamericanos y la literatura postcatástrofe en general enfrentan el desafío de subsumir la bruta, cruda facticidad de la experiencia en una cadena significativa en que esa facticidad corre el riesgo de transformarse en na-

3 Remito a “La mémoire littérisée de Jorge Semprún”, un artículo abarcador de Karsten Garscha (2006) que analiza el motivo en cinco novelas.

da más que otra metáfora. El duelo necesariamente incluye un momento de aceptación de este peligro y de resistencia a su propia estructura metafórica (Avelar 2000: 283).

Concentrándome en Juan Gelman consideraré más de cerca esta ambivalencia fundamental del duelo. La “parálisis” mencionada por Avelar remite no solo a una imposibilidad, sino también a un rechazo comunicativo, un silencio voluntario y una negación consciente de proporcionarle nuevos objetos a la libido. Avelar subraya que los procesos de rechazo y resistencia no son simple y solamente una fase,⁴ que será superada por las siguientes –implícitamente más valiosas–, sino que remiten a una práctica política. Esto, sin embargo, constituye también una funcionalización, considerable además, que no concede al duelo su carácter no utilitario, no conciliador y por ende no metafórico. Recordemos que *metaforein* significa en griego transferir, llevar allá. La transportación de algo a otro lado caracteriza también al acto creativo.⁵ El duelo puede abarcar esto, pero también la no creación, que puede ser considerada como actividad paradójica del no hacer. Enfocaré esta ambivalencia irreducible del duelo en los poemas de Gelman. Me concentraré en los aspectos del género, tratando de distinguir las funciones específicas de la poesía y de integrarlas en el debate sobre la memoria y el trabajo de duelo realizado, y, por último, en el *poiein* específico del poeta. El quehacer poético de Gelman más que “trabajo de duelo” deviene a ser “trabajo con la resistencia contra la estructura metafórica del duelo”, si se me permite la complejidad irreducible. Su poética se distingue por la aceptación del vacío que constituye el duelo.

La escena de la muerte de Halbwachs en Buchenwald cumple una función liminal. Semprún considera la escritura como mejor método para asumir la muerte:

Il faut que je fabrique de la vie avec toute cette mort. Et la meilleure façon d’y parvenir, c’est l’écriture. Or celle-ci me ramène à la mort, m’y enferme, m’y asphyxie. Voilà où j’en suis, je ne puis vivre qu’en assu-

4 La teoría psicológica y psicoanalítica ha desarrollado modelos variados para distinguir las fases respectivas que caracterizan el proceso del duelo; cf. por ejemplo, Verena Kast (1982): *Trauern. Phasen und Chancen des psychischen Prozesses* o Yorick Spiegel (1973): *Der Prozeß des Trauerns. Analyse und Beratung*, ambos distinguen cuatro fases diferentes.

5 Más informaciones al respecto en mi artículo sobre Borges traductor: “Traducir y soñar: la creatividad del infiel” [en proceso de impresión].

mant cette mort par l'écriture, mais l'écriture m'interdit littéralement de vivre (Semprún 1994: 174).

Esta actitud paradójica se basa en la actividad del escribir –como práctica de la muerte– y no en un determinado género. En su novela, la poesía vuelve a sus orígenes, convirtiéndose en oración en el lecho de muerte, un género que une lo íntimo y personal con lo universal y trascendental. Esto se pone de relieve con claridad en el verso “¡Nuestros corazones, que tú conoces, ...!” que Semprún destaca como el que más emociona a Halbwachs. El saber del corazón es saber compartido, es un saber común y luminoso. El *topos* de la luz concede paz y reconciliación al escenario de la muerte inminente en un campo de concentración. Estas consideraciones acercan el texto no solamente a la poesía y a la religión, sino lo confrontan también con la deshumanización en un sistema político totalitario. Poesía, religión y totalitarismo coinciden en esta escena ficcional basada en un evento biográfico. Semprún, al describir la indecibilidad del holocausto, integra la conciencia de lo indecible en su escritura y supera el inevitable fracaso de la representación literaria. El novelista recurre a la palabra poética. El acto de morir se une con la transferencia metafórica, si se me permite la tautología, que además se desdobra a través de la referencia intertextual al poema de Baudelaire.

Reencontramos esta función liminal en la poética de Juan Gelman.⁶ El poeta argentino, sobreviviente que pierde a familiares y amigos, relata la muerte dentro de su poesía una y otra vez a partir de 1973. Los temas del duelo y de la memoria dominan la poesía escrita entre 1975 y 1988 en el exilio. Mientras que los motivos quedan, las representaciones y las expresiones líricas cambian. Comenzando en un tono elegíaco y furioso, Gelman recupera finalmente frágiles momentos de suerte.⁷ Mi análisis se concentrará en los poemas contenidos en *De palabra*, y sobre todo en *Notas* y *Si dulcemente*. Ambos, publicados en el año 1980, intensifican las interrogaciones que caracterizan la poética de Gelman desde *Violín y otras cuestiones* (1956). Con Avelar podríamos sostener que Gelman asume en ellos la estructura metafóri-

6 Para más informaciones al respecto véase Joan i Tous (2009: especialmente 64ss.).

7 “El duelo sueña que perdió a la pérdida. Así/ la perfección reluce”. En: “Suertes” (Gelman 2002: 67).

ca del duelo. Con Sigmund Freud, que constituye la base epistemológica de Avelar,⁸ podríamos constatar que el objeto amado perdido puede ser sustituido. La sustitución del objeto amado, en este caso los hijos propios, corresponde a un restablecimiento o incluso una resucitación del amor o, mejor dicho, de la capacidad de amar.⁹

La conexión entre la biografía y la ficción puede ser objeto de una investigación de las formas y funciones de los géneros en el marco de la memoria colectiva. En un estudio abarcador y lúcido, Geneviève Fabry (2008: 241ss.) destaca la importancia fundamental de la vivencia personal para la creación poética y especialmente el papel del testigo. En las investigaciones sobre la memoria se han enfocado hasta ahora los géneros narrativos, y previsiblemente sobre todo la novela. Teóricos como Paul Ricœur (2000) se basan en la narración como hecho antropológico: narrar su vida proporciona un saber de la vida, que permite establecer una identidad. Estas teorías establecen una conexión con cuestiones de la crítica cultural. Si la identidad desarrollada por el acto de narrar sintetiza la discontinuidad de la contingencia existencial en forma de una historia coherente, ¿cómo se puede definir la función específica de la poesía? De hecho existen pocos estudios sobre las relaciones entre poesía y memoria pero muchos poemas; especialmente en las literaturas del Cono Sur. La recitación de Baudelaire en Buchenwald narrada en la novela de Semprún es un ejemplo específico porque demuestra el valor de la poesía dentro del género narrativo. No se trata de Dante, el poeta cristiano por antonomasia, como en *Se questo è un uomo* (1947) de Primo Levi, sino de Baudelaire, el poeta ateo con tendencias “diabólicas”, que justamente ya no encuentra un modelo de salvación, como lo es el cristianismo en el caso de Dante, sino que incluye el mal sin ofrecer un sistema completo y cerrado, una visión del mundo homogénea y acabada. El Dios de Baudelaire es lo nuevo. Su fuerza innovativa consistió en la inclu-

8 Avelar parte del ensayo “Trauer und Melancholie” (“Duelo y melancolía”), en el cual Freud trata sobre todo la melancolía, para añadir otros conceptos psicoanalíticos. Su tesis, en muy resumidas cuentas, es que en la literatura postdictatorial argentina se produce una tensión entre los procesos alegóricos, que insisten en el vacío del objeto perdido, y los procesos metafóricos, que sustituyen el objeto perdido.

9 En este contexto Geneviève Fabry (2008: 153-155), basándose en el ensayo *Érotique du deuil au temps de la mort sèche*, de Jean Allouch (1995), realiza una crítica diferenciada del concepto freudiano “trabajo de duelo” (*Trauerarbeit*).

sión de lo feo y del mal sin deducir un concepto total, concibiendo un modelo del mundo que quedaba abierto, fragmentado, fugaz y esquivo, en una palabra: moderno. En la novela de Semprún, esta escena revela el valor de la poesía en una situación extrema como lo es la muerte de un amigo en un campo de concentración. Su valor atañe a la problemática de la poesía después de Auschwitz. Desde una mirada retrospectiva, el autor español pone de manifiesto –aquí y en muchas otras escenas de su obra– una función de la poesía. Semprún tematiza la escritura después del nacionalsocialismo. Mientras que el poema de Baudelaire se sitúa en el *durante* –Semprún lo recita *durante* su reclusión en Buchenwald–, su perspectiva de escritor, sin embargo, es una del *después*. Las dos temporalidades no solo implican dos modos diferentes de relacionarse con la muerte, sino Semprún recupera, en el abismo de la barbarie, el valor humanitario de la poesía.¹⁰

Más allá de las especificidades y del grado de ficcionalidad y facticidad de los géneros y subgéneros (novela, ensayo, poesía, teatro, documental, diario, cartas, correos electrónicos, etc.), la memoria colectiva tiene un carácter performativo: cada generación *hace memoria* a su medida. En la poesía este hacer se convierte en *poeien*. La literatura *como medio* de la memoria forma parte de los discursos que participan en la memoria colectiva. Entre ellos destacan los derechos humanos, cuya reivindicación forma parte de una tradición histórica que trasciende los aspectos nacionales y regionales. La detención del ex dictador Augusto Pinochet en 1998 en Londres por intervención del juez español Baltasar Garzón demuestra esta creciente importancia. La globalización permite conectar las memorias locales cada vez más fácilmente con este discurso universalista y con sus organizaciones correspondientes. Si se concibe la literatura *como medio* de la memoria, uno se da cuenta de que la literatura argentina transporta un *saber de la vida* (Ette 2004). Gelman, que escribe como sobreviviente, explota el carácter performativo de la memoria hasta los límites intensificando la función poética de la lengua (R. Jakobson). Indicando la genealogía familiar del poeta, Enrique Foffani, deduce de ello una

10 Coincido con la interpretación de Karsten Garscha (2006: 112): “Le poème est donc ici l’expression de l’humanité et non de la barbarie”. Retomaremos este argumento en el contexto de Adorno más adelante.

“ley de la mezcla” y constata la impureza como rasgo distintivo de la poética de Gelman.¹¹

1. La poesía después de Auschwitz

La literatura *como* memoria recoge y transmite los *saberes del sobrevivir* (Erll/Nünning 2005: 2) que caracterizan la poesía de Gelman. Hasta ahora la obra del Premio Cervantes (2007) encuentra escaso interés en Alemania –aparte de los estudios pioneros de Thomas Scheerer– mientras que la crítica internacional crece continuamente. El hijo de inmigrantes ucranianos judíos, nacido en 1930 en Buenos Aires, tiene desde su nacimiento una relación especial con las lenguas y con la lengua. El español, su lengua escritural, no es su “lengua materna” ni su “lengua paterna”, sino en el sentido literal el ruso, lengua en la cual su hermano le leyerá poemas de Pushkin.¹² El desplazamiento lingüístico producido por la inmigración se repite en la vida del escritor en la forma dramatizada del exilio. Escribir desde otro lugar, desde fuera, lo llevará al desafío de escribir al mismo tiempo desde dentro de la lengua convirtiéndola en objeto poético y en resorte creativo. En *dibaxu* (1994) profundiza históricamente esta exploración en el pasado de la lengua, en el judeoespañol. La lengua se convierte en memoria: la lengua como memoria en el sentido activo del recuerdo. Esto implica una lucha que, en última instancia, lleva a sus límites, a lo indecible, al genocidio, a Auschwitz y la cuestión de la representación del holocausto, cuya excepcionalidad histórica Gelman pone en tela de juicio. El impacto del holocausto y del fascismo alemán en América Latina todavía no está investigado suficientemente.¹³ Saúl Sosnowski subraya la importancia de las dictaduras propias latinoamericanas, sin excluir el horizonte del holocausto:

[...] si bien hay hechos históricos de insoslayable impacto en la vida internacional –el Holocausto y la creación del Estado de Israel son para-

11 Enrique Foffani (1995: 185-186) se refiere sobre todo al libro bilingüe *dibaxu*, escrito en sefardí, pero sus observaciones se basan en características generales de la obra.

12 Véase al respecto el análisis lúcido y sumamente sugerente de Foffani (1995), aquí especialmente pp. 185ss. En respecto a la hibridez lingüística véase también Spiller (2006).

13 Los trabajos de Annick Louis (2006; 2007), enfocados en la obra de Borges, constituyen una excepción.

digmáticos en la historia del siglo XX y, cabe suponer, para el futuro – estos no serán necesariamente ejes definitorios o constitutivos de prácticas literarias, como sí son los hechos más próximos. Pienso [...] en las dictaduras del Cono Sur que, por otra parte, evocan o pueden ser leídas a contraluz de la experiencia nazi (Sosnowski 2000: 264).

Gelman, en cambio, subraya una noción universal. Al recibir en Guadalajara el “Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo 2000” reflexiona sobre la poesía después de Auschwitz:

Theodor Adorno pronunció alguna vez una frase infeliz: afirmó que no era posible escribir poesía después de Auschwitz. Se equivocaba y ahí está la obra de Paul Celan que lo desmiente. O la de Kenzaburo Oe, después de Hiroshima y Nagasaki. Durante años pensé que el error de Adorno consistía en una omisión, que le faltó un “como antes”, que no se podía escribir poesía como antes de Auschwitz, como antes de Hiroshima y Nagasaki, como antes del genocidio argentino. Y ahora pienso *que no hay un después* de Auschwitz, de Hiroshima y Nagasaki, ni del genocidio argentino, *que estamos en un durante*, que las matanzas se repiten una y otra vez en algún rincón del planeta, que existe ese genocidio más lento que el de los hornos crematorios, pero no menos brutal llamado hambre, que en el medio siglo que dejamos atrás no ha habido un solo día de paz en el mundo (el énfasis es mío).

Esta reflexión del poeta argentino invierte la doble temporalidad observada en Semprún. La frase de Adorno (1975: 335) “Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch” (“Escribir un poema después de Auschwitz es un acto bárbaro”), ha sido difundida como ninguna otra en relación con la poesía en el siglo XX. Sacada del contexto ha sido sumamente sugerente, productiva e infeliz.¹⁴ Por eso, poetas y escritores como Celan, Gelman y Semprún la corrigieron.¹⁵ Los tres son testigos, personas afectadas directamente por los crímenes históricos. Gelman sufrió casi todas las dimensiones del terrorismo estatal: en 1976 la policía política destruye su casa, secuestra y asesina a su hijo y a su nuera embarazada y también a sus amigos,

14 Cf. Adorno (1963: 26). Adorno intentó subrayar la dialéctica de la ilustración y de la destructividad inmanente de la cultura, que solamente puede ser compensada por una dialéctica negativa. Burkhardt Lindner (2006) ofrece un resumen esclarecedor de la complejidad del debate, situando la frase, a menudo citada fuera de su contexto, en sus contextos escritural, estético y biográfico. Véase también el artículo ya citado de Garscha (2006, especialmente 112) en el mismo volumen en el cual recalca la actitud de Semprún como argumento contra el fracaso definitivo de la cultura.

15 Lamping (1991) ofrece también un resumen sucinto del debate.

entre ellos los escritores Rodolfo Walsh, Paco Urondo, Haraldo Conti y Miguel Ángel Bustos, asesinados o torturados a muerte en alguno de los 356 campos de concentración de la dictadura militar. Como perseguido político emprende un exilio sin fin: Roma, París, Madrid, Managua y finalmente México; más adelante, después de una búsqueda prolongada, Gelman encuentra a su nieta, hija de Marcelo Gelman y de Claudia García Iruretagoyena, en Uruguay. Los restos de su hijo Marcelo fueron hallados en 1989.

En los años de la represión militar muchos otros escritores latinoamericanos experimentaron la violencia, la tortura, el autoritarismo y el terrorismo estatales en carne propia. Por eso la reflexión sobre el holocausto pasa en gran medida por esta experiencia inmediata. Nuevamente dos temporalidades se entremezclan, el durante y el después se superponen. Esto no excluye que haya habido un interés genuino. En el Cono Sur su representante más destacado es Jorge Luis Borges cuya preocupación por el nazismo ya durante la Segunda Guerra Mundial es entretanto hartamente conocida.¹⁶

2. Gelman: un ejemplo representativo del devenir histórico-literario

El desarrollo poético de Gelman caracteriza el devenir histórico-literario latinoamericano en el último tercio del siglo XX. Más allá del interés en el nazismo y en la historia europea de la posguerra destaca la creencia en la utopía del cambio social y del “hombre nuevo”. Junto con poetas como Mario Benedetti, Ernesto Cardenal, Antonio Cisneros, Roque Dalton, Roberto Fernández Retamar y Francisco Urondo, forma parte de la poesía coloquial y revolucionaria. Asociado con un realismo surgido del distanciamiento de las tendencias autorreflexivas y estetizantes de las vanguardias, esta poesía dominaba en los años setenta (Shaw 2008: 11; 114-115). Sus rasgos formales eran la enumeración, el tono coloquial, la repetición, el carácter explícito y el abandono de la autorreferencialidad (Shaw 2008: 115). Según Donald Shaw el poeta salvadoreño Roque Dalton representa mejor la utopía de la revolución. Esto no excluye, como observa Shaw lúcidamente, que exista un segundo Dalton, un “highly hermetic, postvanguardist

16 Véase al respecto los trabajos de Annick Louis mencionados arriba y también su primer gran trabajo *Jorge Luis Borges: œuvres et manœuvres* (Louis 1997).

poet” (Shaw 2008: 98). Por eso Dalton se sentía cerca de Gelman (Shaw 2008: 98), quien a su vez a partir de los años setenta desarrolla sus tendencias vanguardistas, herméticas y autorreflexivas. Como veremos, la integración de estos elementos lo llevará al descubrimiento sistemático de los místicos españoles, sobre todo de San Juan de la Cruz, y a una poética fundada en el *poiein* que descubre el poema como acto, ya no solamente social, dirigido a cambiar el mundo, sino también artístico como exploración de los límites del poema para compartir este saber con el lector.

El impacto de la Revolución Cubana en América del Sur se manifiesta sin reticencias en la primera fase de Gelman. Después del fracaso de estos ideales y como consecuencia de las dictaduras militares su poesía se transforma en todos los niveles. En sus obras publicadas a partir de finales de los setenta y después de la dictadura, recuerda los acontecimientos biográficos mencionados. Después de la primera publicación los reúne en compilaciones posteriores: Primero *Relaciones* (1973) y *Hechos* (1980a) en *Hechos y relaciones* (1980c), después *Notas* (1980d), *Si dulcemente* (1980e), *Carta abierta* (1980b), *Hacia el sur* (1982), *Bajo la lluvia ajena* (1984), *Eso* (1986), *Anunciaciones* (1988) en *De palabra* (1994a).¹⁷ La intensa productividad alrededor del año 1980 coincide con la mitad de la dictadura argentina que duró del 1976 al 1983. Esta fase marca el fin del sueño utópico de la revolución y el comienzo de un refinamiento poético, impregnado por el dolor de la pérdida de amigos y familiares y el duelo. Gelman desarrolla una poética basada en una actitud activa, combativa y agónica que continúa el combate sociopolítico de los años sesenta y setenta en el campo de la experiencia estética. Su poética agónica transmite la experiencia emotiva de los límites de lo decible. Por eso se intensifica también la relación entre el yo poético y el mundo. Siguiendo el modelo pragmático-comunicativo de Roman Jakobson, Gelman sintetiza las funciones poéticas y emotivas del lenguaje. El *poiein* agónico afecta el nivel sintagmático. Con toda una serie de estrategias deforma las reglas y convenciones del sintagma para establecer un orden propio, perturbado y perturbador.

¿En qué consiste este dinamismo intensificador? En esta fase sumamente creativa la función pragmática de la pregunta se pluraliza y

17 Todas las citas provienen de la edición *De palabra* (Gelman 1994a).

se transforma. Gelman aumenta su fuerza expresiva expandiendo las funciones de la pregunta que se convierte en grito, exclamación, denuncia y declaración. Esto diversifica también la gama de las posibilidades pragmáticas. Las interrogaciones se dirigen al lector, al sujeto lírico y a los muertos. Como preguntas filosófico-existenciales conciernen a las ‘últimas cosas’, la vida, la muerte, el amor y el *poiein* poético representado metafóricamente por el canto o el vuelo del pájaro. Refiriéndose a *Hechos y relaciones* (1973) Saúl Yurkievich afirma esta calidad poética subrayando sus inherentes deformaciones lingüísticas:

Su poesía actúa, sobre todo a partir de este libro, como la memoria de la lengua, cumple con ese papel proverbial del verbo poético, capaz de operar en toda la extensión de la lengua, de reavivar el acerbo en desuso. [...] Gelman escribe en una lengua poéticamente activa. Abunda en sutiles desvíos, trastrocamientos inesperados. Hábiles alteraciones que estorban la recta lectura del mensaje aleccionador, que revierten la signica sobre ella misma, porque el texto prodiga señales que apuntan a lo verbal intrínseco o son portadoras de expresiones inherentes a la materia lingüística (Yurkievich 1988: 128-129).

Yurkievich describe aquí lo que corresponde al aspecto creativo de la *poiesis* que servirá en obras posteriores como principio poético. Impulsada por una fuerza agónica, esta poética está acosada por la melancolía y la muerte. Desde una perspectiva freudiana se podría constatar una lucha entre *eros* y *thanatos* o, visto con C. G. Jung, un acercamiento a la sombra que se constituye de los aspectos negados o reprimidos de la (máscara de la) *persona* y de la personalidad.

Armando Epple (s.d., s.p.) distingue en “La palabra como acción poética en Juan Gelman” tres procedimientos expresivos que caracterizan esta poética. El primero consiste en la integración del habla infantil, que reproduce “el aprendizaje lingüístico del niño, con su predilección por los diminutivos y la equivocación de las normas gramaticales.” La poesía se asocia así, como acierta Epple,

a la biografía elemental de la adquisición de la palabra. A la vez, aloja con naturalidad, en la mirada prístina y des-prejuiciada del hablante infantil, la intimidad y la afectividad con que se asume la relación humana con el mundo circundante.

La referencia biográfica consiste en la desaparición de su propio hijo a quien dedicó *Carta abierta* (Gelman 1980b). La integración del habla infantil se manifiesta en el nivel sintagmático, especialmente en la

gramática. El modelo del aprendizaje lingüístico infantil incluye el “gelmanear”, la creación de verbos inexistentes (en los Diccionarios de la Real Academia), que se basa en substantivos existentes y real-académicamente correctos. El segundo procedimiento, el uso del heteronimio, desdobra el yo poético en forma de voces inventadas. Bajo las máscaras de Yamarrokuchi Ando, Sydney West, John Wendell, José Galván y Julio Greco Gelman desplaza los contextos referenciales e impide una identificación directa con su persona. Las voces heteronímicas producen una apertura hacia el otro. Como estrategias de alteridad abren las posibilidades intersubjetivas dentro del texto. En la relación con el lector protegen al autor del automatismo de las identificaciones demasiado fáciles. El tercer procedimiento consiste en la integración de formas poéticas históricas que construyen una red de posiciones marginales o místicas. Gelman retoma poetas de la tradición judeo-musulmana española, los poetas árabigos, sefardíes, Santa Teresa y, sobre todo, San Juan de la Cruz.

Después del resumen de los aspectos poéticos, quisiera exponer su relación con Adorno. La frase adorniana contiene también una verdad. El pensador de Fráncfort sostiene que existen experiencias que no pueden ser expresadas con palabras. César Vallejo, el poeta más importante para Gelman en su primera fase, le ofreció ejemplos latinoamericanos para esta poética liminal.¹⁸ De la inefabilidad de los golpes demasiado fuertes y la necesidad de expresarlos, nace la poesía. Los versos de Gelman enfrentan aquello que no puede ser dicho, exploran, como observa Jorge Monteleone (2001), “el punto agónico de la palabra”. La exploración del agonismo de la lengua es un rasgo decisivo que distingue el *poiein* poético de la práctica narrativa. La tarea de la literatura latinoamericana consiste justamente en escribir después de las dictaduras. La escritura postdictatorial asume el desafío de poetizar después de Auschwitz. Por eso, Gelman puede ser considerado como ejemplo representativo de la literatura latinoamericana en la segunda mitad del siglo XX.

18 Un motivo íntimamente ligado a lo indecible es el del “no sé”. El estribillo de “Los heraldos negros”, uno de sus poemas más célebres, reza: “Hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!”. Vallejo insiste en el “no sé” y la violencia incomprensible de la vida que se asocia con la barbarie y la muerte: “Serán tal vez los potros de bárbaros Atilas, o los heraldos negros que nos manda la Muerte” (Vallejo 1996: 21).

3. “Nota XI”: revolución, realidad y recuerdo

En la lucha con la palabra el tema de la memoria se manifiesta de múltiples maneras. Su resorte interior remite a una aporía. El trabajo de la memoria confronta al poeta con una imposibilidad: No es posible recordar los hechos tal y como ocurrieron. No es posible recordar “la realidad”. Pero al mismo tiempo los recuerdos vuelven una y otra vez y Gelman se obstina en recordar la realidad. Los poemas contenidos en *Notas* (1980d) giran alrededor de esta cuestión. La pérdida de familiares, amigos y muchas otras vidas en los primeros años de la dictadura militar en Argentina le hace revisar desde el exilio la utopía de la revolución. Los poemas llevan como título un número, en total son veintisiete. ¿Será un azar que el poema con el título homónimo “Notas” abra los poemas reunidos en *Relaciones* (1973)? No, porque en él se rinde homenaje a Toussaint Louverture, el libertador de Haití, héroe revolucionario latinoamericano.¹⁹ En *Notas* Gelman intenta salvar la idea de la revolución, pero, como observa Fabry, impregnado de una “sensibilidad exacerbada” (Gelman 2008: 69) En “Nota XI” el tema revolucionario se mezcla con el de la memoria:

¿a la memoria le falta realidad/a la
realidad le falta memoria?/
¿qué hacer con la memoria/con la realidad?
[...]
como pedazos de vos/nos/
ayeres/ayes/desesperos?/alguno
¿quiere tacharnos realidad?/¿la
realidad tacha/habida cuenta
de ignorancias mezquindades/cegueras
de la Revolución/abajada/
tocada/manoseada/ensuciada
por la Razón de estado de la Revolución?/
¿y cuál es el estado
de la razón de la revolución?/¿en qué está?/tacha
la realidad de la memoria/la memoria de la realidad?/
igual seguís/crepitás/Revolución/amora mía/amora nuestra/luz
(Gelman 1994a: 106-107).

19 Fabry (2008: 64ss.) ofrece un análisis detallado del desmoronamiento de los ideales de la revolución.

El poema conecta la relación entre realidad y memoria con la poesía –en la parte intermedia aquí no reproducida– y con la revolución que se pone de relieve en mayúsculas. Julián Pérez observa al respecto que “La realidad va desplazando ese pasado y abandona la esperanza de la revolución para su país” (Pérez 2009: 320). Se puede añadir que la pérdida del sueño de la revolución constituye un acercamiento a la realidad, aunque Gelman, el combatiente político, ex activista de los montoneros y revolucionario, lo tenga que admitir contra su propia convicción. La revolución como asunto de la razón del estado, si no es derrotada por las fuerzas armadas, se convierte por una dialéctica interna en fuerza violenta y dictatorial, como lo demostraron los ejemplos de los países del Este y de Cuba. Gelman no evita esta crítica: ignorancias, mezquindades y cegueras caracterizan la revolución, también en Argentina. Sin embargo salva también nociones positivas. La pregunta por la razón de la revolución puesta en forma quebrada del cabalgamiento en la última estrofa, remite a la razón, a las causas sociales, de la revolución. Ellas no se han eliminado.

Los quebrantamientos y las rupturas que caracterizan el estado mental del sujeto hablante predominan también en el eje sintagmático. El ritmo balbuceante lo sacude todo. El *staccato crescendo* de las rimas internas y asonancias concentradas en la sonoridad retumbante de los “a” llega a su fin en la última estrofa, con la última palabra del último verso. La “u” del monosílabo luz sirve de contrapunto final. Este ritmo roto y veloz se manifiesta entre las palabras, los versos y las estrofas. En este poema, como en muchos demás, el cabalgamiento no constituye el paso excepcional a la próxima estrofa, sino la regla. Otro recurso ‘regular’, las barras, sin dejar espacio entre la palabra siguiente, aparecen ya en los poemas de *Hechos y relaciones* (Gelman 1980c). Las barras de separación marcan el paso de las rupturas en el sintagma, quiebran la estructura formal, fragmentan el ritmo y el sentido, frenan la fluidez lírica y crean nuevas zonas de contacto semánticas. Las tres líneas entrecortadas que constituyen la primera estrofa combinan el principio de la ruptura, señalada con la barra, con el de la pregunta. La ruptura dirige como “actor” común el nivel semántico, sintagmático y pragmático. Por eso concierne también a la enunciación, así como las posiciones del sujeto hablante y de su interlocutor, tanto dentro como fuera del texto.

El *Leitmotiv* de la memoria se presenta sin rodeos en la primera estrofa. ¿A quién se dirigen las dos preguntas dobladas contenidas en estos tres versos? Como el destinatario no está definido explícitamente, la pregunta sigue abierta, dirigiéndose al lector y al propio sujeto lírico hablante. Ambas instancias, el lector y el sujeto lírico quedan indeterminadas. Esto marca una nueva posición en las poéticas latinoamericanas. En la primera fase Gelman practicaba una poética coloquial y comprometida que se dirigía a un lector claramente definido dentro de un horizonte de vida común, basado en convicciones ideológicas compartidas. Según mi tesis, en la fase después de la dictadura Gelman crea una poética que se caracteriza por un uso múltiple de la ruptura, cuyo epicentro es la lengua misma. La referencialidad de la palabra se concibe como incompleta e interrumpida y esto fragmenta e interrumpe también la relación con el lector.

Las preguntas contienen al menos cuatro temas: el primero es la supuesta falta de realidad, significa que recordarla es un proceso cuyo referente real se ha perdido. Esto implica la reconstrucción del pasado desde el presente, el rastreo de las huellas que define todo trabajo de la memoria, cada acto de recordar. Aunque el poeta no lo diga, aquí se entreponen la *poiesis* y la imaginación. Recordar e imaginar son actos parecidos, cuyo parentesco caracteriza cualquier poética de la memoria. La poética de un escritor determinado puede ser definida más precisamente según el grado de identidad o diferencia. Gelman crea una tensión enorme entre una exactitud testimonial y el vuelo de la imaginación que se manifiesta en una forma del duelo que rechaza el duelo entendido como proceso destinado a aceptar la pérdida de los sujetos queridos.

4. Memoria e imaginación

Memoria e imaginación se constituyen, desde una perspectiva freudiana, como procesos análogos. De hecho, Freud (1972) definió la memoria ya en *Die Traumdeutung*, publicado por primera vez en 1900. Ahí hace hincapié en la relación existente entre “guardar y eliminar huellas de memoria” (“Bewahren und Löschen von Erinnerungsspuren”, Kap. VII). No quisiera resumir aquí la dicotomía fundamental entre conciencia y memoria, el psiquiatra vienés sostiene que la conciencia nace en el lugar de la *huella de la memoria* (*Erinne-*

runge), sino enfocar la huella misma.²⁰ Para Freud recordar significa reactivar las huellas ya archivadas. Recordar significa repetir afectos y las imágenes y emociones asociadas a ellos. La experiencia pasada es transferida a un lugar inalcanzable. El evento primario u original están irrecuperablemente perdidos, por eso le falta realidad a la memoria, pero como el inconsciente puede ser recuperado parcialmente por la interpretación de los sueños, los eventos pasados pueden ser retomados para el presente, repetidos y reactivados no solo por el psicoanálisis, sino también por la poesía y la creación artística en general. Con Avelar, que parte del modelo freudiano, podríamos constatar el carácter metafórico de todos estos procesos. Para cerrar esta referencia freudiana, resumo la analogía epistemológica entre memoria y sueño: Si los recuerdos corresponden a las imágenes manifiestas de los sueños, abren también el acceso a lo otro. En los conceptos de la alteridad el inconsciente es concebido como el lugar de lo otro dentro de lo propio.²¹ Gelman convierte el *poiein* poético en acercamiento a lo otro. La labor permanente de construcción y deconstrucción lingüísticas produce un extrañamiento freudiano. Las palabras, sus combinaciones, la lengua se vuelven *unheimlich* en el doble sentido de la palabra alemana, ya no son ni secretos ni familiar.²² Si “el” holocausto o los hombres que cometen crímenes contra la humanidad representasen esta otredad, se llegaría a la dialéctica adorniana de la Ilustración: la autodestrucción inherente al proyecto racionalista y civilizatorio, la barbarie de la cultura, o en palabras de Hannah Arendt: la banalidad del mal.

El segundo tema es una inversión del primero: la falta de memoria *de* la realidad o *en* la realidad social. Aquí sí se constata una falta, en el sentido de un déficit o de una necesidad. La falta de memoria se refiere a un determinado tipo de olvido: la amnesia puesta en práctica como política de la impunidad y del punto final de los distintos go-

20 Ilka Quindeau (2004) desarrolla un modelo que se basa en los criterios de huella, transcripción y posterioridad para actualizar el concepto freudiano.

21 Remito a los trabajos de Bernhard Waldenfels, especialmente a su *Topographie des Fremden* (1997).

22 Foffani (1995: 190) relaciona las estrategias desfamiliarizantes con el exilio: “lo que desfamiliariza hasta volverse extraño (y que, en Gelman, lo extraño se liga siempre por su condición de eterno exiliado a lo *extranjero*) es el cuerpo mismo de las palabras, las significantes, que muestran precisamente sus parecidos”.

biernos argentinos, tal como de todos los aparatos de poder que tratan de imponer el olvido.

Las preguntas tercera y cuarta recogen la inversión de memoria y realidad, que constituyen la primera pareja, para transponerla a una dimensión pragmática. Cambia aquí el modo del cuestionamiento. ¿Qué se puede hacer con la memoria y con la realidad? Así reunidas directamente, ambas constituyen una aporía que como tal expresan un estado de perplejidad. ¿Es esta declaración del no saber qué hacer una confesión de la incapacidad de actuar? ¿Se trata de la impotencia (en alemán: *Ohnmacht*) del sujeto frente a la supremacía (en alemán: *Übermacht*) de la memoria? En vez de considerar la memoria y la realidad como fenómenos cerrados y herméticos quisiera prestar atención a la presencia del pasado en el presente, a la presencia de antiguas heridas, tal vez demasiado grandes, insoportables e inolvidables que persisten en el presente. La respuesta a esta tercera pregunta que relaciona memoria y realidad es el duelo como práctica en la vida actual. El duelo, etimológicamente proveniente de la palabra “dolor” en latín, promete la cura. Gelman reduce el dolor aceptándolo con los medios de la poesía, como intento permanente de “matar la derrota”.²³

Estos rasgos formalmente interrogativos caracterizan la representación de la memoria en la poesía de Gelman. Al diferenciarlos, se desarrolla la consciencia del tema en un denso lenguaje poético. La analogía con la interpretación de los sueños consiste en que análisis equivale a “interpretación” en su triple sentido: actualización performativa, como la de una obra musical, acercamiento tentativo que nace del diálogo y del cuestionamiento, situación del texto en un contexto más amplio. En el nivel dialógico destaca la forma de la pregunta. La pregunta caracteriza la poesía de Gelman también como método. La

23 “Matando la derrota”. En: *Si dulcemente* (1980e, citado de: Gelman 1994a: 180).
 matando la derrota general/compañeros
 murieron/dieron vida para que
 nada siguiera como está/paco dura/
 roque arde al final de la memoria/
 golpean la noche como bestia/javier
 tira del cielo sudamericano
 para que venga luz/haya victoria/
 la suavidad derrame su calor

Esta actitud integra el trabajo de duelo en una poética del fracaso; véase al respecto Sánchez/Spiller (2009).

pregunta es el instrumento clave del trabajo de la memoria. “Hay poemas”, como observa Julio Cortázar en su prólogo, “que son solamente preguntas” (Cortázar 1994: 8). Esto implica que se cuestiona la verdad. La pregunta por la verdad caracteriza la poesía coloquial de los años 60 y 70 en América Latina. En esta época los poetas creían en un pacto con el lector y en el acto poético como medio de cambiar el mundo. A partir de la última dictadura argentina Gelman inicia una fase más reflexiva; la experiencia de una realidad compartida se convirtió en pesadilla. Por lo tanto pone en tela de juicio toda idea prefigurada de la realidad. Esta transformación del realismo poético comienza en el poemario *Relaciones* (1973) y continúa en el siguiente *Hechos* (publicado más tarde como *Hechos y relaciones*, 1980c). Sin embargo la pregunta por la verdad forma parte también de la motivación y de los impulsos interiores de la poética de la memoria. Remito nuevamente a las palabras del autor, pronunciadas al recibir el “Premio Nacional de Poesía 1994-1997”:

La verdad de la memoria en la memoria de la verdad. Las dos son formas de la poesía extrema, esa que siempre insiste en desvelar enigmas velándolos. Alguien dijo que la poesía es la sombra de la memoria. Creo que, en realidad, la poesía es memoria de la sombra de la memoria. Por eso nunca morirá (Gelman 1997).

Esta definición de la relación entre poesía y memoria marca una posición histórica en la poesía latinoamericana. Con ella Gelman se distancia de la poesía combatiente que “diga sin rodeos todo lo que tiene que decir” (Cortázar 1994: 6). La expresión de “la memoria de la sombra de la memoria” se dirige contra el realismo testimonial. La estrategia poética de “desvelar enigmas velándolos” corresponde a Mallarmé. La poesía simbolista insinúa en lugar de nombrar las cosas. Al sostener que la poesía *no* es la sombra de la memoria, Gelman indica que no existe una relación directa entre memoria poética y realidad, que en la poesía *no* rige el principio mimético. La función referencial pasa por una instancia intermedia: la poesía es la memoria de la sombra de la memoria. Pero estos aspectos histórico-literarios aún no definen lo que es la sombra de la memoria. Una interpretación de ello puede ser desarrollada a partir de C. G. Jung.²⁴ Analógicamente a

24 “La figura de la sombra personifica todo lo que el sujeto no reconoce y lo que, sin embargo, una y otra vez motiva sus acciones, directa o indirectamente, por

la sombra de la *persona*, que contiene los aspectos inconscientes que la consciencia no admite y esconde, la sombra de la memoria se constituye de los aspectos no admitidos, como sus propias debilidades y deficiencias. La insistencia en la verdad como matriz inicial presupone entonces aceptar su deficiencia, para cuidarla y mantenerla.

5. Matar la derrota con “palabras memorables” – una distinción genérica

Simplificando se podría definir la poesía como *memoria* o como *acto mnésico*, como *actividad performativa* del pasado realizado en el presente. Históricamente la poesía cumple una función mnemotécnica desde sus orígenes. Y aún más: en el fondo cada escritura es trabajo de la memoria. Generalmente los textos, especialmente las narraciones, almacenan informaciones, representan lo ausente con estrategias semióticas (metáfora, metonimia, sinécdoque y, contrariamente a Avelar, incluiría también la alegoría). A partir de *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, el funcionamiento del recuerdo y su transposición a la escritura llegó a ser un elemento constitutivo de la literatura moderna. Si esto es así, ¿se puede mantener una distinción genérica? Y Harald Weinrich pregunta: “¿en qué se distinguiría la narración de la poesía?” (Weinrich 1976: 294). Según Samuel T. Coleridge, la poesía se define como “memorable words”, como “best words in the best order” (Humphrey 2005: 85) y refiriéndose a esta definición, Frederick Bateson (1972: 243) concluye: “Poetry has been defined as memorable word; a novel, on the other hand, consists of immemorable words” (Humphrey 2005: 81). Para complementar una poética de la memoria con sus aspectos genéricos respectivos quisiera retener la imaginación. Aún prescindiendo de una definición freudiana uno no puede hacer caso omiso de la imaginación en el trabajo de la memoria. Ya Georg Wilhelm Friedrich Hegel había reconocido la imaginación como un segundo nivel de la memoria (Hegel 1970: 258). Aludiendo a la poesía, Hegel destaca el aspecto activo y creativo de este segundo tipo del trabajo de la memoria. Ahora bien ¿en qué se distingue el *poiein* poético del narrativo?

ejemplo, rasgos de carácter de valor inferior y otras tendencias irreconciliables” (Jung 1939: 265-266; la trad. es mía).

La relación entre objeto y signo o significado y significante engendra el excedente de significaciones literarias que caracteriza la poesía. La dinámica lírica afecta la estática de todo saber archivado y acumulado (Wägenbaur 1998: 4). Más que los géneros poéticos, el *uso poético* de la lengua se distingue por su carácter autorreflexivo, que en el caso de Gelman se manifiesta como agonismo lingüístico. En la lucha siempre inacabada con la palabra estalla la verdad y lo nuevo, la palabra inaudita y memorable, conectada por Baudelaire con la belleza y con la muerte. En resumidas cuentas, la distinción genérica no puede ser comprobada, porque la palabra poética puede aparecer también en un texto teatral o en una novela, pero el uso o la función poética de la lengua condensa las características de la poesía. En ella, como registro de la interioridad, las analogías epistemológicas entre memoria, sueño y literatura se acentúan. El *poiein* poético estremece las relaciones entre realidad, memoria e imaginación. Gelman intensifica este estremecimiento al insistir, por un lado en la realidad y, por el otro lado, en la fuerza imaginativa de la memoria.

La creación poética de Gelman muestra la función de la literatura dentro de procesos socio-históricos conflictivos, abarcando el duelo y la memoria. Recordar el dolor puede dividir una sociedad y, sin embargo, tener un efecto curativo a largo plazo. La memoria como construcción colectiva expresa la responsabilidad de una sociedad por su pasado. Las políticas del olvido tratan en vano de poner un punto final. La poesía de Gelman produce el efecto contrario, presenta las imposibilidades, deformaciones y los fracasos de la memoria, pero también su paradójica necesidad: sin la memoria tampoco habría esperanza. La tortura y el asesinato exigen verdad y justicia, “matar la derrota” es posible.

Bibliografía

Textos literarios

Baudelaire, Charles ([1859] 1996): *Les fleurs du Mal*. Paris: Nathan.

Cortázar, Julio (1994): “Contra las telarañas de la costumbre”. En: Gelman, Juan: *De palabra*. Madrid: Visor, pp. 5-8.

Gelman, Juan (1956): *Violín y otras cuestiones*. Buenos Aires: Gleizer.

— (1973): “Relaciones”. En: Gelman, Juan (1994): *De palabra*. Madrid: Visor, pp. 9-62.

- (1980a): “Hechos”. En: Gelman, Juan (1994): *De palabra*. Madrid: Visor, pp. 63-90.
 - (1980b): “Carta abierta”. En: Gelman, Juan (1994): *De palabra*. Madrid: Visor, pp. 125-156.
 - (1980c): *Hechos y relaciones*. Barcelona: Lumen.
 - (1980d): “Notas”. En: Gelman, Juan (1994): *De palabra*. Madrid: Visor, pp. 91-123.
 - (1980e): *Si dulcemente*. Barcelona: Lumen.
 - (1982): “Hacia el sur”. En: Gelman, Juan (1994): *De palabra*. Madrid: Visor, pp. 339-368.
 - (1984): “Bajo la lluvia ajena”. En: Gelman, Juan (1994): *De palabra*. Madrid: Visor, 305-338.
 - (1986): “Eso”. En: Gelman, Juan (1994): *De palabra*. Madrid: Visor, pp. 513-546.
 - (1988): “Anunciaciones”. En: Gelman, Juan (1994): *De palabra*. Madrid: Visor, pp. 547-614.
 - (1994a): *De palabra*. Madrid: Visor.
 - (1994b): *dibaxu*. Buenos Aires: Seix Barral.
 - (1997): *Discurso* (Premio Nacional de Poesía 1994-1997) (<www.literatura.org/Gelman/jgT4.html>).
 - (2002): *Valer la pena*. Madrid: Visor.
- Gelman, Juan/La Madrid, Mara (1997): *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos*. Buenos Aires: Planeta.
- Semprún, Jorge (1994): *L'écriture ou la vie*. Paris: Gallimard.
- Vallejo, César ([1988] 1996): “Los heraldos negros”. En: Vallejo, César: *Obra poética*. Ed. por Américo Ferrari. Paris: UNESCO, pp. 18-120.

Textos secundarios

- Adorno, Theodor W. ([1955] 1963): *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. München: dtv.
- (1975): *Die negative Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Avelar, Idelber (2000): *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Bateson, Frederick W. (1972): *Essays in Critical Dissent*. London: Longman.
- Epple, Armando (s.d., s.p.): “La palabra como acción poética en Juan Gelman”. En: <www.lavquen.tripod.com/jaepple_sobregelman.htm> (15.09.2009).
- Erll, Astrid (2005): “Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses”. En: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (eds.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektive*. Berlin/New York: De Gruyter, pp. 249-276.
- Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (2005): “Literaturwissenschaftliche Konzepte von Gedächtnis. Ein einführender Überblick”. En: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (eds.):

- Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektive*. Berlin/New York: De Gruyter, pp. 1-9.
- Ette, Ottmar (2004): *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlin: Kadmos.
- Fabry, Geneviève (2008): *Las formas del vacío. La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman*. Amsterdam/New York: Rodopi.
- Foffani, Enrique (1995): "La lengua salvada. Acerca de dibaxu de Juan Gelman". En: Spiller, Roland (ed.): *Las culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 183-202.
- Freud, Sigmund ([1900] 1972): *Die Traumdeutung*. Studienausgabe, Bd. II. Frankfurt am Main: Fischer.
- Garscha, Karsten (2006): "La mémoire littérisée de Jorge Semprún". En: Garscha, Karsten/Gelas, Bruno/Martin, Jean-Pierre (eds.): *Écrire après Auschwitz. Mémoires croisées France – Allemagne*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, pp. 107-119.
- Garscha, Karsten/Gelas, Bruno/Martin, Jean-Pierre (eds.) (2006): *Écrire après Auschwitz. Mémoires croisées France – Allemagne*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Gelman, Juan (2008): "Discurso de Juan Gelman en la entrega del Premio Cervantes 2007". En: *Bibliodiversidad*, 36, pp. 1-3.
- (2009): "Premio Nacional de Poesía 1994-1997. Discurso de Juan Gelman (19 de Junio de 1997)". En: <www.literatura.org/Gelman/jgT4.html> (14.09.2009).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich ([1830] 1970): *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Humphrey, Richard (2005): "Literarische Gattung und Gedächtnis". En: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (eds.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin/New York: De Gruyter, pp. 73-96.
- Joan i Tous, Père (2009): "'Il faut beaucoup d'artifice pour faire passer une parcelle de vérité.' La poética del fracaso en la literatura concentracionaria". En: Sánchez, Ivette/Spiller, Roland (eds.): *Poéticas del fracaso*. Tübingen: Gunter Narr, pp. 57-72.
- Jung, Carl Gustav (1939): "Bewusstsein, Unbewusstes und Individuation". En: *Zentralblatt für Psychotherapie und ihre Grenzgebiete*, XI, 5, pp. 257-270.
- Kast, Verena (1982): *Trauern. Phasen und Chancen des psychischen Prozesses*. Stuttgart: Kreuz.
- Lamping, Dieter (1991): "Gedichte nach Auschwitz, über Auschwitz". En: Kaiser, Gerhard R. (ed.): *Poesie der Apokalypse*. Würzburg: Königshausen & Neumann, pp. 237-255.
- Lindner, Burkhard (2006): "Auschwitz, le poème et la rétractation d'Adorno". En: Garscha, Karsten/Gelas, Bruno/Martin, Jean-Pierre (eds.): *Écrire après Auschwitz. Mémoires croisées France – Allemagne*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, pp. 9-26.
- Louis, Annick (1997): *Jorge Luis Borges: œuvres et manœuvres*. Paris: L'Harmattan.

- (2006): *Borges face au fascisme*. T. 1: *Les causes du présent*. Paris: aux lieux d'être.
- (2007): *Borges face au fascisme*. T. 2: *Les fictions du contemporain*. Paris: aux lieux d'être.
- Monteleone, Jorge (2001): "La palabra que vuelve del horror. Valer la pena". En: *La Nación, Suplemento Cultura*, 21 de noviembre.
- Pérez, Alberto Julián (2009): *Revolución poética y modernidad periférica. Ensayos de poesía hispanoamericana*. Buenos Aires: Corregidor.
- Quindeau, Ilka (2004): *Spur und Umschrift. Die konstitutive Bedeutung von Erinnerung und Psychoanalyse*. München: Wilhelm Fink.
- Ricœur, Paul (2000): *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.
- Sánchez, Yvette/Spiller, Roland (eds.) (2009): *Poéticas del fracaso*. Tübingen: Gunter Narr.
- Scheerer, Thomas M. (2000): *Treffpunkt. Fast vergessenes Fragment eines Gesprächs im Jahre 1987*. Augsburg: Knappe.
- (2002): "Der Skandal unaufhörlicher Schönheit. Über den argentinischen Lyriker Juan Gelman". En: *Hispanorama*, 95, pp. 55-62.
- Shaw, Donald L. (2008): *Spanish American Poetry after 1950. Beyond the Vanguard*. Woodbridge: Tamesis.
- Sosnowski, Saúl (2000): "Fronteras en las letras judías-latinoamericanas". En: *Revista Iberoamericana*, LXVI, 191, pp. 263-278.
- Spiegel, Yorick (1973): *Der Prozeß des Trauerns. Analyse und Beratung*. München: Kaiser.
- Spiller, Roland (2006): "Dangerous Liaisons. Transatlantic Multilingualism in Latin American and Maghreb Literature. With Examples from Elias Canetti, Jorge Luis Borges, Rubén Darío, Assia Djebar". En: Ette, Ottmar/Pannewick, Friederike (eds.): *ArabAmericas, Literary Entanglements of the American Hemisphere and the Arab World*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 197-214.
- (2010): "Traducir y soñar: la creatividad del infiel". En: Toro, Alfonso de (ed.): *Jorge Luis Borges: translación e historia [resultado del Coloquio Internacional Jorge Luis Borges: Translación e Historia; en el Centro de Investigación Iberoamericana de la Universidad de Leipzig del 4 al 9 de diciembre de 2007]*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms, pp. 111-126.
- Wägenbaur, Thomas (ed.) (1998): *The Poetics of Memory*. Tübingen: Stauffenberg.
- Waldenfels, Bernhard (1997): *Topographie des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Weinrich, Harald (1976): "Metaphora Memoriae". En: Weinrich, Harald: *Sprache in Texten*. Stuttgart: Klett, pp. 291-294.
- Yurkievich, Saúl (1988): "La violencia estremecedora de lo real". En: *Río de la Plata: Poesía de Argentina, Paraguay y Uruguay (1950-1980)*, 7, pp. 103-114; y también en: Uribe, Lilián (ed.) (1995): *Como temblor del aire. La poesía de Juan Gelman*. Montevideo: Vintén, pp. 128-129.